

# Más es menos, menos es más<sup>1</sup>

## Less it's more, more it's less

JUAN CARLOS RICO NIETO

Cerro de los Perdigones 3, 28224 Pozuelo, Madrid (España). [www.juancarlosrico.com](http://www.juancarlosrico.com)

Recibido: 03-09-2011. Aceptado: 30-10-2011

**RESUMEN.** La manera de mostrar la obra de arte refleja muy bien cómo una sociedad entiende su cultura y su patrimonio. El etnocentrismo occidental no nos ha dejado ver que hay otras formas de establecer dicho diálogo. En el caso de Occidente y Oriente, en muchos puntos son contradictorias, lo que hace todavía más interesante su estudio y comparación. Tomado el interesante libro del matemático y filósofo Enmanuel Lizcano Fernández como pretexto, se ha realizado este trabajo.

**PALABRAS CLAVE:** contenido y contenedor, aproximación a la obra, luz y penumbra.

**ABSTRACT.** The way in which a work of art is displayed reflects how a society understands its culture and heritage. Western ethnocentrism has allowed us to see that there are other forms of establishing said dialogue. There is much contradiction in the case of West and East, making its study and comparison all the more interesting. This work was realized by taking Enmanuel Lizcano Fernández's book on mathematics and philosophy as a pretext.

**KEYWORDS:** content and container, approximation to the work, light and semidarkness.

Nos aislamos profesionalmente, nos aislamos en especialidades y por si esto fuera poco lo hacemos culturalmente. Supongo que si fuéramos capaces de romper todas esas barreras conseguiríamos avanzar notablemente.

*De La exposición de obras de arte*

### Una mesa con dos patas

Si miramos a través de un microscopio la unidad de exposición de una obra de arte, observaremos que existen tres componentes fundamentales: la pieza que queremos mostrar, el entorno espacial donde la situamos y la persona que la mira. Cualquier variación en una de ellas implica una relación absolutamente diferente entre las tres; pensemos:

- 1) Si la obra varía, es evidente que la triple relación cambia sustancialmente.
- 2) Si es el entorno, la situación evidentemente conlleva una percepción diferente (luz, iluminación, materiales, texturas, colores).

- 3) Si finalmente cambiamos al espectador, su propia personalidad o aptitud implica un diálogo diferente.

Por tanto, son tres vértices de un triángulo en el cual no todos están en igualdad de condiciones, ya que no conocemos lo mismo sobre la obra o el espacio que sobre la persona que mira; esta última es una incógnita absoluta, a pesar de todas las encuestas o estudios (ciertamente escasos e deficientes) que se han realizado hasta la fecha. Es, pues, como dice este título, una mesa que solo apoyamos en dos patas, pues la tercera no sabemos realmente cómo funciona.

Vamos a desarrollar esta relación entre la obra y el entorno, obviando el tercer componente, pero acentuando las variaciones que sobre dicho diálogo se establecen en función del entorno social donde nos movamos.

Dada la preponderancia de la cultura occidental en la que estamos inmersos, nos es muy difícil salir de ella y, aun manejando información internacional, estamos dando la espalda a otras ideas que incluso aplicadas posteriormente pueden ser muy interesantes para nuestros trabajos. De hecho, como comentaré después, hemos promovido

<sup>1</sup> Este texto es fruto de las reflexiones sobre el diálogo entre la obra de arte y el espacio en las culturas occidental y oriental basadas en el texto *Metáforas que nos piensan. Sobre democracia y otras poderosas ficciones*, de Enmanuel Lizcano Fernández.

de acuerdo con algunos artistas muchas de estas «variaciones» y han quedado absolutamente sorprendidos por el resultado.

Dedicaremos la reflexión sobre tres apartados muy concretos:

- 1) La forma de entender la relación entre la obra a «enseñar» y el entorno espacial donde se ubica, lo que denominaremos *contenido* y *contenedor*.
- 2) La forma de organizar la aproximación a la obra del visitante, es decir, el diseño de los movimientos y circulaciones.
- 3) Uno de los componentes perceptivos y técnicos más importante en la concepción de la obra, el tratamiento de la luz y de la iluminación.

En cuanto a los dos planteamientos sociales a los que denominamos Occidente y Oriente, habría que delimitar un poco más el entorno concreto; en el primer caso, en Occidente incluimos tanto los trabajos de las sociedades intuitivas como las metodológicas (separadas fundamentalmente por procesos de trabajo que no suponen para lo que tratamos grandes diferencias), y en Oriente nos centramos fundamentalmente en la sociedad japonesa, que, aunque maneja elementos comunes con sus vecinos, posee características muy determinadas.

### Contenido y contenedor

Analicemos primero muy brevemente la concepción espacial y cómo se plantea en la cultura occidental desde un punto de vista racional que tiene mucho que ver con el proceso de su génesis es decir de su construcción.

### El espacio

#### *Occidente un espacio estructurado*

El sistema para construir en la realidad un edificio se basa en una serie de elementos que se van concatenando ordenadamente: una cimentación, una elevación y una cubrición o, para entendernos, podríamos expresarlo simbólicamente como suelo, paredes y techo. Esta unidad puede ser única o repetida hasta conseguir la dimensión vertical deseada:

**Una suma de unidades 1 + 2 + 3 → Separación constructiva**

Pero estructuralmente ocurre lo mismo: cada uno de las bases o soportes verticales se mantienen de la misma forma separados; vuelve a ser el conjunto estructural una suma de unidades:

**Una suma de unidades 1 + 2 + 3 → Separación estructural**

Y esto queda reflejado en toda la arquitectura occidental sean cuales sean el estilo y la época histórica: el espacio arquitectónico es el resultado de la unión de varios elementos que permanecen separados en toda la concepción espacial.

#### *Oriente: un espacio integrado*

En la arquitectura tradicional oriental, aunque los sistemas de construcción varían muy poco con respecto a los occidentales, no dejan de concebirse perceptivamente de manera diferente, lo que conlleva que el tratamiento final sea absolutamente dispar y en algunos casos, como veremos en el tema expositivo, contrapuesto.

Es este espacio todos los elementos son iguales en importancia en tratamiento; digamos, pues, que el resultado espacial no es la suma (como en Occidente) sino la integración de todos ellos, tanto a nivel constructivo como estructural:

**Una conjunto de unidades 1 = 2 = 3 → Integración constructiva  
→ Integración estructural**

La visión, pues, de un espacio oriental pretende crear una percepción sensorial de integración y armonía, donde todo parece carecer de partes, para lo que se tiene especial cuidado en los puntos de encuentro, por ejemplo suelos y paredes, que mantienen una especie de continuidad frente a la ruptura provocada en Occidente (rodapiés, zócalos, frisos, etcétera).

Pero, como hemos dicho, es en la exposición de obras donde todo ello queda reflejado de una manera mucho más radical, ya que de alguna manera podemos decir que tanto en una cultura como en otra se suman o (mejor dicho) se triplican los efectos:

**1.º El espacio + 2.º La obra + 3.º El diálogo entre ambas**

### La obra

#### *Occidente: una ventana al paisaje (¿discurrir?)*

Cuando en los primeros años de la Ilustración (período racional) se plantean las primeras exposiciones después de todo el periodo barroco (imaginación), las obras se encuentran perplejas dentro de unos muros asépticos, tras sentirse muy protegidas (integradas) en la arquitectura. Surge entonces la

teoría del marco (no es más que una ventana, una carpintería en donde se concentraban todas las antiguas formas del periodo anterior) y el cuadro individualizado del espacio era como «una ventana al paisaje».

Me gusta este símil, que explica perfectamente la concepción de la obra como algo independiente del espacio, sobre todo en aquellos estilos más racionales: el cuadro es algo externo, es un uso específico (el expositivo) y como tal ha de entenderse y trabajarse para poder hacerlos dialogar. De ahí el concepto de *montaje de exposiciones*.

### **Oriente: un paisaje dentro de otro paisaje (¿co-incidencias?)**

Pero en Oriente el planteamiento es diferente. El espacio lo componen una serie de unidades todas las cuales tienen el mismo peso específico, y la arquitectura, por llamarla de alguna forma, sería la integración de todas ellas, tal y como expresábamos anteriormente. Pero ¿qué pasa con todos los elementos que añadimos o que colocamos en él?, ¿cómo se entienden el mobiliario y los objetos decorativos?

Pues siguiendo el concepto de *armonía* y de *percepción conjunta*, han de integrarse en él con coherencia, no solo para no romper la unidad, sino para formar parte de él. Así, si estudiamos los espacios internos de la arquitectura oriental, comprobaremos que son como un escenario teatral donde todo está relacionado entre sí, las partes con el todo.

¿Qué pasa cuando se trata de una obra de arte? Pues que es un objeto que en sí mismo lleva la integración de todos sus componentes; para expresarlo con nuestros términos, la obra es «otro espacio» que ha conseguido unificarse también con armonía. Podríamos definir que, mientras que en Occidente es una ventana al paisaje, al exterior, ajeno, en la cultura oriental es un espacio dentro de otro espacio que, en todo caso, ha de volverse a integrar en una nueva unidad.

Es importante tener claros estos dos conceptos porque reflejarán en la práctica la manera de dialogar diferente y sobre todo de entender la percepción de y en la exposición:

#### **OBRA DE ARTE**

**Occidente** → Una unidad independiente  
**Oriente** → Una unidad integrada

## **El diálogo**

### **Occidente: los esquemas lineales (¿causalidad?)**

«El concepto de *línea recta*, el camino más corto de aquí a allí, la actividad de ir directamente hacia algo».

P. J. Davis y R. Hersch  
*The mathematical experience*

El primer lenguaje expositivo se establece en los siglos xv y xvi principalmente en Italia y luego se matiza en Alemania. Bien es verdad que para entenderlo hay que hablar de dos connotaciones históricas, una funcional (¿racional?) y otra de prestigio (¿imaginativa?).

*El lenguaje del prestigio.* Las colecciones reales y de los nobles seguían (como siempre, incluido el momento actual) una serie de criterios que marcaba la sociedad: una buena colección debía, por un lado, tener unas determinadas obras de unos autores concretos, que se situaban en aquellos salones o partes donde los visitantes las pudieran ver y se seguían para su ubicación unos criterios muy estrictos. Pero, por otro lado, la cantidad era importante, cuantas más obras, mejor. Esta idea sobrevive en los museos occidentales, en los que la cantidad es casi tan importante como la calidad.

*Los antiguos corredores.* Todas las obras que no «cabían» en las partes visitables se almacenaban en los pasillos o galerías de conexión. Cuando posteriormente estos ejes secundarios se establecen en los palacios, se sigue esa distribución a la que casi obligaba la forma del espacio.

### **Características perceptivas de la galería**

Analicemos, porque merece la pena, con un poco más de detenimiento qué supone para el visitante esta forma de enfrentarse a una exposición:

- 1) Exige un itinerario y por tanto un movimiento del espectador que se desplaza desde un punto A hasta un punto B.
- 2) Se percibe una obra «antes / después» de otra. Hay, pues, una apuesta clara por la visión individualizada de cada una de ellas (¿disyunción?).
- 3) No existe prácticamente una percepción de conjunto, lo cual dificulta enormemente ciertas visiones de las obras. La comparación será siempre asimétrica.



Fig. 1. Esquemas lineales

Estas propiedades son especialmente beneficiosas para dos de las lecturas que van a surgir en la ilustración: *a)* procesos cronológicos que estructura la obra en esquemas lineales de desarrollo; *b)* procesos de temas científicos y técnicos en los que siempre hay un proceso de causalidad: hipótesis/tesis.

Y además dentro de la percepción espacial se estudiarán con verdadera necesidad los temas de la regulación (geometría) y el ritmo.

### *Mucha obra/poco espacio*

Otra consecuencia que me gustaría precisar es el problema de la «cantidad». Recapitulemos: *a)* la obra independiente del espacio, las percepciones también; *b)* cuantas más piezas, mejor. Esto nos lleva a una gran contradicción: el ocupar el espacio sin tener en cuenta las necesidades psicológicas del espectador; es como si en un libro introdujéramos más texto y más imágenes de las que son correctas para una lectura normalizada. Es un error que jamás un oriental cometería.

### *Oriente: los esquemas radiales (¿holístico?)*

«El Poder del Mundo siempre actúa en círculos, y todo trata de ser redondo».

J. G. Neihardt: *Black Elk speaks*.

Si buscamos una visión global, integrada y de unidad, no hay otros puntos de vista más perfectos, geoméricamente hablando, que el centro de una circunferencia y la disposición de las obras en una estructura radial. Examinemos lo que significa conceptualmente y su oposición frontal a las características del esquema lineal antes descrito:



Fig. 2. Mucho en poco

- 1) No exige un itinerario ni un movimiento preconcebido del espectador, ya que puede decidir en cada momento sus prioridades.
- 2) Se percibe una obra junto a otra y junto a otra. Es clara una potenciación de la visión de conjunto (¿conjunción?).
- 3) La relación individualizada con la obra queda supeditada a la integrada o a la del conjunto.

Como hemos hecho en la galería, sigamos analizando las consecuencias inmediatas de este tipo de percepción de la obra, que es muy beneficioso para *a)* los procesos comparativos de todo tipo: pensemos especialmente, y empleando términos occidentales, los iconográficos y los estilísticos; *b)* también son especialmente interesantes y podríamos casi decir que indicados para proyectos colectivos de trabajos que incorporen el espacio como un integrante más.

Si hablamos de las leyes de la percepción del espacio, se trabajarán todos aquellos temas que relacionan la obra con el entorno, perfiles, formas, contrastes, etcétera (¿singularidades?).

### *Poca obra/mucho espacio*

Una concepción integrada exige manejar los términos espaciales en su justa medida, en ningún caso, como aclaraba antes, para intentar abusar de la capacidad perceptiva del entorno: nunca más de lo adecuado.

Es muy curioso un ejemplo que ilustra este tema: si a un artista occidental le propones realizar una antología de su trabajo, escogerá la máxima cantidad posible de obras que quepan físicamente en la sala (¿un catálogo colgado de la

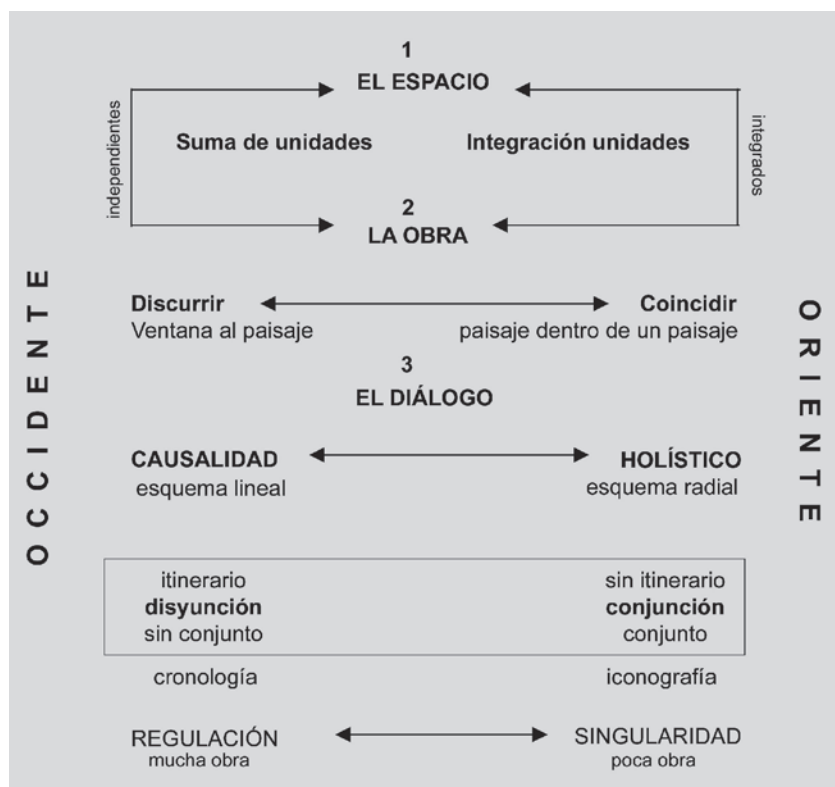


Fig. 3. Contenedor, contenido

pared?); si el encargo se hace a un autor oriental, seleccionará muy poca «cantidad» de obra, incluso puede plantear una rotación temporal, pero siempre que la relación objeto-espacio jamás rompa la unidad.

### La aproximación a la obra

En este punto nos introducimos en la reflexión sobre lo que significa el proceso de ir acercándose a cada pieza expuesta y cómo se planifican formalmente dichas intenciones.

#### Occidente: el itinerario

Son cinco puntos los que pueden sinópticamente darnos una referencia al conjunto de las permisos de trabajo en la «galería» occidental:

#### 1) DE LA OBRA INDIVIDUAL AL CONJUNTO

Decíamos que la galería era una lectura expositiva idónea para la visión individual de la obra, pero especialmente deficiente para una percepción del conjunto. Esta es la razón por la que en la cultura occidental una de las preocupaciones en los museos a lo largo de muchos siglos haya

sido el poder conseguir una cierta visión de conjunto en una disposición espacial opuesta. No se trata en ningún caso de relatar aquí todos los trabajos que fundamentalmente durante el siglo XIX y hasta nuestros días se han seguido haciendo en dicha dirección, baste saber que es un problema que está presente y que desde luego la cultura oriental no tiene.

#### 2) LOS TRES EJES DE LE CORBUSIER: LA RELACIÓN ENTRE MOVIMIENTO-DESCANSO/OBSERVACIÓN-REFLEXIÓN

El conocido arquitecto del siglo XX, muy preocupado por la disposición en galería y sobre la que investigó y planteó en sus proyectos, especificó muy acertadamente que para poder solucionar todos los problemas que teníamos en la exposición lineal, habríamos de ser capaces de separar las tres funciones principales y conseguir evitar los puntos de interferencias entre ellas: a) el *movimiento*, es decir, la circulación del visitante y su relación con los descansos; b) la *observación* de la obra o, para decirlo de una manera coloquial, la función primordial de estar frente a la obra; c) la *información*

junto a las áreas destinadas a la reflexión sobre lo que hemos visto.

Si observamos el comportamiento de los visitantes en su desplazamiento por el espacio expositivo, comprobaremos que estas tres fases se superponen desordenadamente generando puntos muy conflictivos.

### 3) DESCANSAR

Hemos hablado del movimiento, lo que nos lleva inexorablemente al concepto de *descanso*, que es de nuevo completamente diferente en una cultura y otra. En la occidental es siempre entendido como físico, o, lo que es lo mismo, se supone que el cansancio que genera una exposición es corporal.

### 4) LAS FASES DE APROXIMACIÓN

¿Cómo una persona que entra en una exposición distingue la unidad del conjunto?, ¿en qué obra decide pararse?, ¿por qué pasa de largo en otras?, ¿es posible planificar todo ello en el diseño? Todas estas preguntas y muchas más surgen en el profesional y como buen occidental intenta solucionarlo por la razón, la reflexión y la abstracción.

Los trabajos provienen de tres campos diferentes: la arquitectura, la percepción psicológica del espacio y

la psicología. Todos están relacionados entre sí, aunque no se conoce exactamente cual es la conexión:

- 1) Movimiento: los tres ejes de circulación ya vistos anteriormente.
- 2) Percepción: las tres fases de aproximación que se refieren al conjunto, la unidad y el diálogo individual con ella.
- 3) Psicología: centrada en la mirada, la atención y la reflexión.

Es un planteamiento absolutamente opuesto a los criterios orientales, que veremos más adelante.

### 5) DE FRENTE Y DIRECTO

Por último, una pequeña reflexión de un matiz que me parece importante y que de nuevo marca la oposición entre una cultura y otra: la manera de plantear la colocación de la obra dentro de la sala.

En este caso, siempre se fomenta que la llegada-visión de la obra sea lo más directa y frontal posible, de ahí que veamos en nuestras exposiciones una disposición de la obra que jamás veremos en el ámbito oriental: cuadros en la pared frontal a la entrada, potenciación de los *cul de sac* y disposición de las áreas y paramentos de percepción indirecta, para las piezas «secundarias».

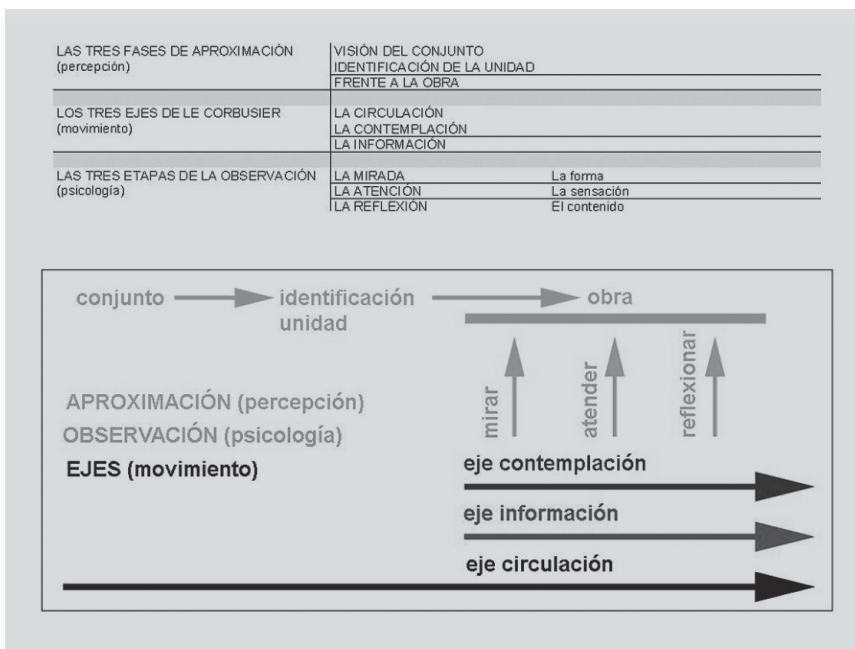


Fig. 4. Las fases de aproximación





Fig. 5. Descanso y exclusas

### *Oriente: el centro de la circunferencia/los centros de la elipse*

Si queremos reflejar con una referencia geométrica la disposición de las obras en un conjunto integrado frente al ojo del espectador, no hay otra que un círculo en cuyo centro se sitúa, o una elipse aprovechando sus dos centros. Repasemos cómo hemos hecho en la galería la forma de aproximarnos a la obra.

#### DEL CONJUNTO A LA OBRA INDIVIDUAL

Lo primero que percibe una visitante en una exposición oriental es el conjunto no solo de todas las obras, sino la unidad que forman con el espacio, lo que quiere decir que parte de lo general para llegar a lo particular. Esta concepción marcará siempre la disposición de las obras y su problema fundamental será dotar al montaje de la exposición de las garantías necesarias para poder prescindir del conjunto una vez que hemos decidido estar frente a frente a la unidad elegida.

#### LA SEPARACIÓN ENTRE EXPOSICIÓN Y REFLEXIÓN

Si recordamos el enunciado de separación de funciones de Le Corbusier para la exposición

occidental, con la interferencia entre ellas, entenderemos el planteamiento opuesto oriental. Para clarificarlo mejor, vamos a apoyarnos en un proyecto concreto que refleja con un criterio preciso esta nueva concepción.

#### EL MUSEO OKANOYAMA

Se decide en los años noventa construir en la ciudad natal de un pintor japonés un museo que contenga su obra, y se le encargó al conocido arquitecto Arata Isozaki. El planteamiento inicial era separar en tres épocas cronológicas/salas su trayectoria artística.

El edificio se plantea en un eje lineal en donde se van ordenando sucesivamente las tres áreas programadas, cada una destinada a una de sus épocas; son espacios rectangulares y amplios con un acabado neutro y homogéneo.

Entre cada uno de estos espacios se sitúan unas «exclusas» llenas de color, agua y vegetación que sirven a la vez de paso obligado para el visitante. ¿Qué significado tienen?



Al final de todo el recorrido existe un espacio llamado de meditación (ha de entenderse en nuestra mentalidad como de relajación-reflexión). Es una zona con paredes curvas de cristal y sin ningún mobiliario, salvo un banco corrido para sentarse.

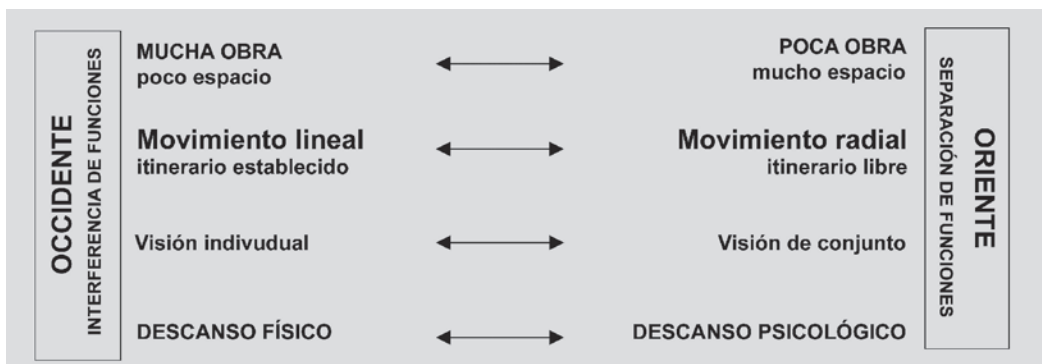
La propuesta anterior solo tiene sentido para un occidental si entendemos el concepto que tiene para los orientales el descanso dentro de una exposición. Repasemos el proceso que sigue un visitante en Okanoyama:

- 1) Visita de la primera sala, en la que solo hay seis obras en todo el espacio (poca obra). La disposición de ellas en dos ejes laterales, muy distanciadas unas de otras. Si seguimos observando, parece todo una animación a cámara lenta en la que las personas se desplazan lentamente y en absoluto silencio.
- 2) Una vez finalizada, este espacio ha de entrarse en esta exclusiva en la que el silencio es sustituido por el ruido del agua, la neutralidad por los colores de los paramentos alicatados y el «aire» aséptico por la vegetación.
- 3) Tras permanecer un determinado tiempo (no está pensado para periodos largos), el visitante se introduce en el segundo espacio, y vuelta a empezar, ya que vuelve a existir otra exclusiva, de características formales absolutamente diferentes, para poder acceder a la tercera unidad expositiva.

¿Qué significado tiene esta disposición y diseño espacial? Principalmente que el descanso se considera psicológico, no físico, como en Occidente; y es más, se piensa que es absolutamente necesario una vez que el visitante ha estado en contacto con seis obras y ha de «reponerse» antes de emprender la visión de las seis siguientes.

Si comparamos con las funciones occidentales, comprobaremos que en este caso quedan totalmente separadas: a) la circulatoria y la de observación al disponer de muy poca obra en un espacio dilatado, lo que evita las posibles interferencias; b) la de observación de la reflexiva, en espacio separados físicamente y tratados opuestamente en un sentido perceptivo.

Comparemos en un esquema las dos concepciones para que quede reflejada la diversa concepción de la relación entre visitante y la obra.





### *Poco a poco. Aparecer y desaparecer*

Entre las características más interesantes de la exposición oriental habría que resaltar su oposición a presentar la obra frontalmente y en directo, como lo hace la cultura occidental.

Por el contrario, se busca una aproximación sucesiva y en lo posible de interés creciente, para lo cual se separa la permisividad física de la visual: vamos percibiendo las partes de la obra a través de distintos diseños, como ventanas, pasos que no posibilitan el acceso de una persona, materiales transparentes y traslúcidos (formas/sombras), etcétera.

#### FASES DE APROXIMACIÓN

Visión lejana + Visión borrosa + Visión parcial → Obra



Fig. 8. (arriba) Transparencias

Fig. 7. (abajo) De frente y de lado

### *La permeabilidad visual*

Dentro de este mismo apartado me gustaría hacer una breve descripción de una característica muy singular que se observa en los profesionales orientales implicados en la exposición, y es lo que podríamos denominar *permeabilidad visual*. Es la enorme capacidad que tienen en el empleo de materiales orgánicos, como papel, textiles, incluso diferentes tipos de plásticos, ayudados de la iluminación, para crear veladuras y transparencias que contribuyen a generar esa concepción de la obra que se va perfilando poco a poco. Consiguen, en todo caso, crear en el visitante una sugestión para ver lo que hay «detrás» para seguir adelante.

### **La luz y la penumbra**

El tratamiento de la luz natural y de la artificial es uno de los componentes más importantes para percibir la obra de una u de otra manera. Se puede concebir de muchas maneras la incorporación de este nuevo elemento, se pueden diseñar criterios muy dispares, pero todos ellos explican y completan la forma de entender la exposición de las obras de arte. Más que bien o mal iluminado, se debería hablar de una u otra manera de hacerlo.

En mi opinión, quizá sea esta parte en la que Occidente y Oriente manejan criterios absolutamente opuestos, por lo que me parece muy importante detenernos e intentar explicarlo más detalladamente.

En todo caso, hemos de entender claramente que se puede considerar la luz un componente plástico más de la obra, ya que depende de cómo lo hagamos (temperatura de color, intensidad, dirección), lo que percibimos es absolutamente diferente: la iluminación puede cambiar radicalmente la obra. Por esta razón, hay autores que dejan bien claras las disposiciones técnicas para hacerlo, de manera que se intente repetir siempre su decisión, pero hay otros a los que, por el contrario, les atrae jugar con ella y encontrarse con lecturas diversas de su obra en función de la luz que reciba.

### *La luz en Occidente*

Hemos de pensar que a lo largo de la historia han cambiado mucho los criterios de iluminación, sobre todo a partir de la incorporación de la luz artificial a los museos.

Es curioso pensar que prácticamente hasta los comienzos del siglo xx, la exposición se basaba en criterios de reproducción de la disposición de creación de la obra para enseñarla, ya que la luz era un componente fundamental para su correcta observación. Lo importante de todo ello es que el visitante sabía que la obra que iba a ver dependía no solo de las horas del día, sino de las estaciones del año y de las condiciones del clima.

Con la aplicación de la luz artificial y la anulación de la natural, el proceso de la observación de la obra sufre unos cambios radicales al mantener un tipo de luz permanente. El visitante, pues, perdió la actitud de ver una obra variable (en los momentos actuales, afortunadamente, todo ello se está replanteando).

Siguiendo los criterios racionales y abstractos, los criterios de iluminación son muy estrictos tanto para obras planas como para obras tridimensionales:

- *Homogeneidad.* Toda la obra ha de mantenerse en toda su superficie, en todo su volumen, con una iluminación uniforme que sea estable e igual en cada una de sus partes (evidentemente, esto es imposible técnicamente, pero se intenta por todos los medios posibles).
- *Sin acento.* Consecuentemente, no habrá ninguna parte iluminada con más intensidad

que pueda establecer niveles diferentes de atención y, por tanto, estructure la obra en elementos principales y secundarios.

- *Sin penumbra.* Tampoco ha de fomentarse lo contrario, es decir, la penumbra y el mantenimiento de zonas de sombra en la obra, lo que vendría a significar lo mismo que en el punto anterior pero manejando técnicas opuestas.
- *Sin sombras arrojadas.* Evidentemente, lo dicho nos lleva a una cuarta característica fundamental para la iluminación occidental: permitir las sombras arrojadas sería una auténtica aberración, ya que altera de una manera radical la percepción de la obra.

Ha de entenderse, pues, la complejidad de la iluminación para conseguir todo ello; por ejemplo, en las esculturas se emplean tres luminarias (focos) colocadas radialmente a 120° unas de otras, para evitar los acentos, penumbras y sombras arrojadas; en las obras planas se emplean focos bañera (iluminan por igual toda una superficie).

### *La luz en Oriente*

No conozco, y por tanto no puedo hablar con precisión de ello, los antecedentes históricos sobre la iluminación de las obras de arte en la cultura oriental, pero creo que no me equivoco demasiado si digo, de acuerdo con todo lo anterior, que la luz es una unidad más, que en igualdad de condiciones con todas las demás ha de colaborar en esa armonía e integración en un todo coherente.

- Un *componente orgánico* más. La luz es la ausencia de oscuridad, lo que implica que puede moverse en un arco que va desde el negro al blanco pasando por todos los grises. Podemos, pues, utilizar todas sus posibilidades en función de las necesidades de cada obra, de cada momento, de cada tiempo (¿conurrencias en el espacio y el tiempo?).
- La *potenciación del acento.* Crear diferencias, estratificar, potenciar determinadas partes de la obra que expresan lo esencial, incluso manteniendo el resto en una veladura tenue. ¿Por qué no?
- La *valoración de la penumbra.* Uno de los matices más usados en la exposición oriental es la penumbra, no solo dentro de la obra sino también en el espacio en determinadas



Fig. 9. Sombras arrojadas

● Fig. 10. La propuesta barroca

zonas para ralentizar el movimiento, para preparar, para prevenir. De hecho, en Japón concretamente se han hecho experimentos con la luz para «dirigir» el itinerario.

- La fuerza de las *sombras arrojadas*. Por último, llegamos a una característica que no solo apoya sino que potencia las sombras como un elemento más que compone la obra. Si en Occidente las evitamos, en Oriente se fomentan y se trabajan con mimo.

### Algunas puntualizaciones sobre razón e imaginación

No tengo muy claro si se puede identificar cada una de las culturas con una concepción racional y con otra sensitiva (¿imaginativa?); creo que necesitaría más datos, análisis y estudios; pero sí creo que hay una influencia clara entre ambas, al menos en el mundo expositivo occidental dentro de los distintos periodos. Voy a hablar de cuatro ejemplos que nos harán pensar sobre ello.



#### 1) La exposición barroca

Los periodos menos racionales trabajan también la exposición integral, aunque analizándolos en profundidad vemos que con criterios muy diferentes a los orientales.

El periodo estilístico denominado *barroco* tiene una forma muy peculiar de plantear sus espacios expositivos, en el sentido de intentar coordinar e integrar todos los elementos que los componen. Es curioso comprobar que se lleva a cabo precisamente en un periodo entre el Renacimiento y la Ilustración, cumbres de la concepción racional (en el primero se definen los lenguajes expositivos, en el segundo se regularizan y normalizan).

Si en los proyectos realizados se trabaja el espacio paralelamente a la obra que va a contener, o,



dicho de otra manera, cada obra dispone de un entorno espacial específico para ella y cada espacio está pensado para una pieza concreta, existe entonces una integración entre ambas.

La diferencia con la concepción oriental es que aquí siguen siendo unidades independientes que solo se tratan en igualdad de condiciones y componen una unidad a nivel formal. Sigue existiendo una suma.

## **2) La influencia barroca (imaginación) en periodos racionales**

Es interesante comprobar cómo la exposición integrada del barroco va a introducirse en periodos totalmente racionales, en concreto he escogido uno de los más «reflexivos» e industrializados: el movimiento moderno en los comienzos del siglo xx.

Tres de los movimientos más importantes, los constructivistas rusos, el Stilj en Holanda y la Bauhaus en Alemania, plantean desde diferentes puntos de vista la coherencia entre obra y espacio tratados en una concepción única: los constructivistas estudian la ubicación de cada obra en el espacio idóneo para ello y diseñando el conjunto; el movimiento Stilj configura los llamados *espacios de demostración*, que consiste en planificar la obra de arte dentro de un espacio específico para ella, construyendo ambos (contenido + contenedor) y desplazándolos juntos a cada exposición; la Bauhaus, en su departamento de técnicas expositivas y en sus trabajos prácticos de carácter industrial, integra todo tipo de componentes desde los materiales, las obras y el espacio.



La apropiación de estos criterios «imaginativos» se da en otras muchas épocas «racionales», pero es en la cumbre del racionalismo del movimiento moderno donde más llama la atención.

### 3) La rotonda occidental: una respuesta racional diferente a la oriental

Hemos explicado las dificultades que expositivamente hablando tiene el sistema lineal de exposición, entre otras la imposibilidad de conseguir visiones de conjunto. Va a ser precisamente en plena efervescencia de la Ilustración cuando se plantee el lenguaje expositivo de la rotonda, llamado así precisamente por inspirarse en la situación radial del Panteón de Agripa en Roma.

Se trata de conseguir justo lo contrario de aquello a que nos obligaba la distribución lineal: ausencia de itinerario preconcebido (separarlo del movimiento), visión de conjunto frente a la individual.

Y es el Panteón el esquema espacial que sirve de inspiración para encontrar la nueva estructura espacial que geométricamente se representa en un círculo, aunque debe entenderse que es simbólicamente, ya que un siglo después el arquitecto alemán Mies van der Rohe lo desarrollará en todos sus trabajos en forma de grandes espacios cuadrados y rectangulares bajo el lema (curiosamente oriental) *menos es más*.

<b>GALERÍA</b>	<b>ROTONDA</b>	<b>ORIENTE</b>
<b>Causalidad</b>	<b>Integración</b>	<b>Sincronicidad</b>
Uno tras otro	Uno junto a otro	Uno igual a otro

### 4) La investigación de los dos lenguajes

Una de las experiencias más interesantes fue en el año 1988 el montaje de la exposición del pintor sevillano Manolo Quejido en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en donde, por expreso deseo del autor y de acuerdo con los criterios expositivos de su obra, se intentó comparar los dos lenguajes en el mismo espacio:

- *Rotonda.* En la entrada se organizaba un gran círculo en donde se situaban todas las obras en un equilibrio de distancias. No había itinerario preconcebido alguno.
- *Galería.* Radialmente se disponía detrás de la circunferencia un esquema absolutamente rígido en sentido, dirección y orden.

Había, pues, muchas expectativas en comprobar, por un lado, qué haría el visitante (no habituado a comenzar una exposición en el centro de un círculo), cómo se movería, qué obra o dirección escogería y cómo pasaría/aceptaría la segunda parte de la exposición, que exigía un comportamiento opuesto.

Lo cierto es que desde el centro de la circunferencia el visitante occidental se sentía confuso, no sabía qué hacer, era incapaz de admitir la ausencia del itinerario y consecuentemente lo solucionaba convirtiendo la «rotonda» en una «galería», se desplazaba al comienzo del círculo y lo recorría linealmente.

Sin embargo, en la segunda parte su movimiento era totalmente esperado y seguía con absoluto orden todo el desarrollo de expositivo planificado.

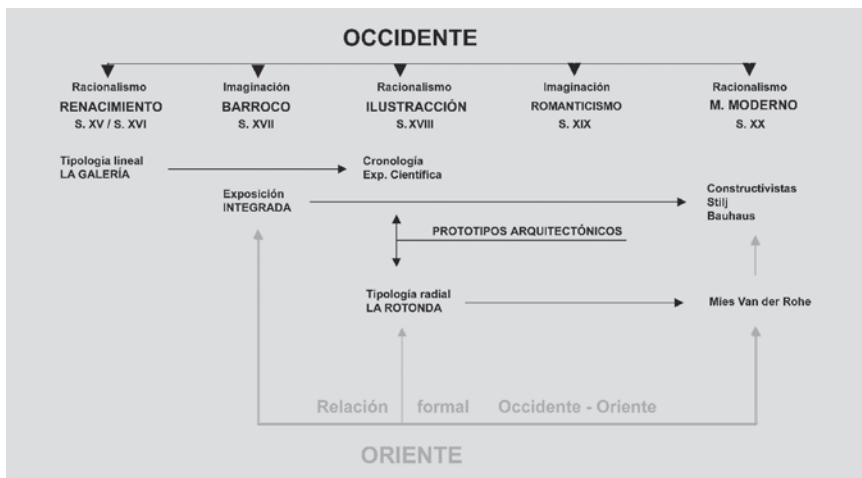


Fig. 11. Razón e imaginación



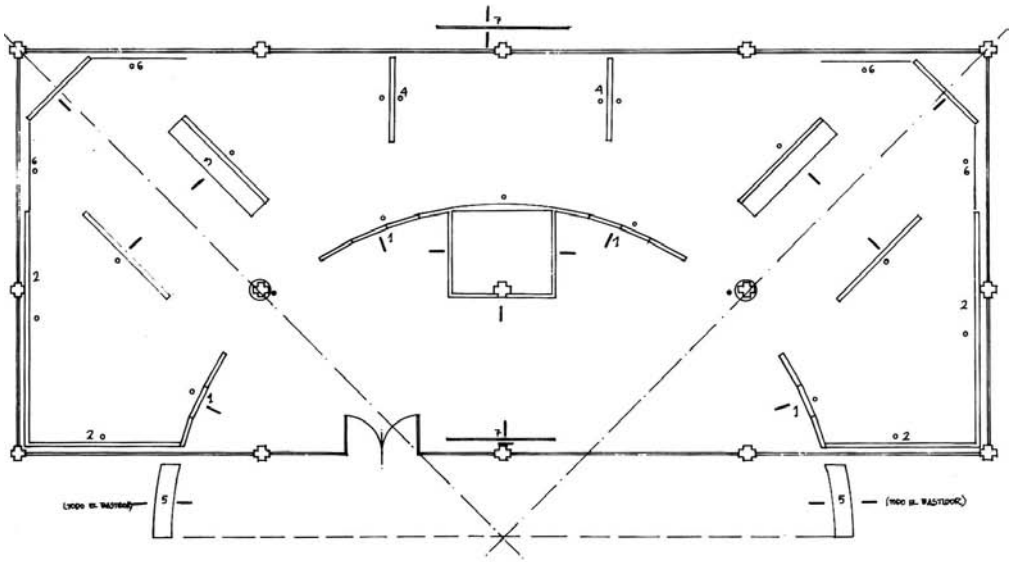


Fig. 12. Los dos lenguajes

#### BIBLIOGRAFÍA

- CHENG, François: *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*, Madrid: Siruela, 2005.
- LIZCANO FERNÁNDEZ, Enmanuel: *Metáforas que nos piensan. Sobre democracia y otras poderosas ficciones*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- RICO, Juan Carlos: *Montaje de exposiciones*, Madrid: Sílex, 2002.
- *¿Por qué no vienen a los museos?*, Madrid: Sílex, 2002.